

## Chambi, fotógrafo profesional y artista: los álbumes personales de autógrafos, dedicatorias y retratos

Jorge Latorre Izquierdo (Universidad de Navarra, España) y Andrés Garay Albújar (Universidad de Piura, Perú). Publicado en Lozano Bartolozzi, María del Mar, Sánchez Lomba, Francisco M., Cortés Murillo, Josefa y Sánchez Gajardo, Isabel (eds.) *Libros con Arte, arte con libros*, Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, 2007, pp. 345-355. ISBN: 978-84-9852-026-2.

La fotografía es un capítulo ineludible en la historia del arte latinoamericano, que sólo recientemente se está estudiando con la atención y el rigor que merece. Y en este panorama de lo fotográfico, en relación con el contexto internacional, Martín Chambi es una figura central, como muestra la copiosa bibliografía que se le dedica cada año en forma de catálogos a exposiciones, artículos científicos o periodísticos y páginas web. Las más recientes publicaciones de historia universal de la fotografía lo sitúan entre los fotógrafos más influyentes e, incluso, aparece una imagen suya –la Boda de don Julio Gadea– en el catálogo de la famosa exposición *Modern Starts* (2000) del MOMA, junto a las obras geniales que resumen el arte del Siglo XX.



Esta atención constante y permanente no tiene parangón con otro fotógrafo latino, sobre todo si tenemos en cuenta que se remonta ya a los primeros años de Chambi en Cuzco. Pudiera parecer que con una bibliografía tan nutrida nada queda ya por descubrir. Sin embargo, no han sido estudiadas fuentes esenciales que nos permiten conocer más hondamente la obra fotográfica de Chambi en el contexto sociocultural andino que la inspiró. Este es el caso de los tres cuadernos personales de dedicatorias y retratos, que aparecen transcritos por completo, y analizados iconográfica e históricamente en una inminente publicación de la Universidad de Piura (Perú), que llevará por título *Martín Chambi por sí mismo*, y que es el resultado de la tesis doctoral de Andrés Garay, *Martín Chambi, un milagro anunciado en la fotografía peruana*, defendida en la Universidad de Navarra.

Dos de estos álbumes recogen las firmas, dedicatorias y poesías, tanto en castellano como en quechua, acompañadas de dibujos a color de asuntos varios (también caricaturas de Chambi), o incluso alguna fotografía, pertenecientes a artistas e intelectuales de reconocido prestigio. El primer cuaderno abarca los años 20 y 30; el segundo, desde este momento hasta los años 50, cuando el fotógrafo se retira ya de la escena artística cuzqueña. Ambos cuadernos recogen las opiniones que personajes fundamentales en la cultura del Cuzco tenían del fotógrafo, al que querían convertir en un símbolo de peruanidad. Unos escritos lo hacen desde posturas indigenistas, y otros desde planteamientos estéticos más neutrales, con un abanico de posibilidades tan amplio como eran las opciones ideológicas de la sociedad peruana de esos años<sup>1</sup>. El tercer cuaderno, recoge los retratos que el propio Chambi hizo a estos amigos y admiradores que pasaron por su estudio y dejaron su firma en los cuadernos anteriores.

Estos cuadernos, en primer lugar, son la muestra evidente de algo ya conocido: que el estudio fotográfico de Chambi no era una galería profesional más, sino una trastienda para el debate artístico y cultural, un verdadero foco de creatividad para Cuzco y el resto

---

<sup>1</sup> Siquiera sus fotos se dejan encasillar bajo la etiqueta del indigenismo político, y de esto se lamentan los firmantes más comprometidos ideológicamente. Por ejemplo, Uriel García señala, por ejemplo, que Chambi tuvo una falsa posición ideológica por su carencia de visión política y doctrinaria que le impidió interpretar los verdaderos problemas del pueblo. GARCÍA, Uriel. "Martín Chambi, artista neoindígena", *Excelsior*, Cuzco, agosto de 1948.

del país<sup>2</sup>. Pero, sobre todo, la importancia de estos álbumes personales va más allá de lo documental o archivístico, para expresar la idea que Chambi tenía de sí mismo y de su fotografía, ya que fue el propio fotógrafo –que apenas sabía escribir– quien los ideó. No escribía en ellos pero sabía utilizar las plumas de otros, que eran invitados a dejar sus impresiones personales tanto por escrito como en un intercambio artístico de poemas o imágenes gráficas. Por eso, los cuadernos representan la imagen de artista fotógrafo que Chambi tenía de sí mismo y quería ofrecer a los demás.

Por otro lado, habida cuenta de la tremenda escasez de copias originales de época que se conservan, estos retratos constituyen un documento fundamental sobre las técnicas y gustos fotográficos de Chambi en su fotografía de estudio, algo que no siempre se tiene en cuenta en la moderna historiografía, heredera de prácticas divulgativas poco rigurosas para el adecuado estudio de la fotografía en su contexto, como ha sido estudiado por Michelle Penhall<sup>3</sup>. Ya en la primera exposición de Chambi fuera de Latinoamérica, que tuvo lugar en el museo de arte de la Universidad de Nuevo Mexico en Albuquerque, fueron retirados un conjunto de postales y originales virados a color y retocados por el propio Chambi según los gustos de entonces, porque no se correspondían con el detalle y calidad de grises de las ampliaciones modernas exhibidas. En 1979, se retiraron también de la primera exposición de Chambi en el MOMA siete virados a colores (rojo, azul y marrón), con retoques de pincel, porque contradecían diametralmente los gustos fotográficos modernos<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> En una nota anónima del diario *El Tiempo* de Cuzco, en la edición del 16 de agosto de 1936, se hace la primera mención a la importancia del estudio Chambi como trastienda de reuniones de artistas: “... casi todos los trotamundos que han llegado al Cuzco, siempre iban a parar a casa de Martín Chambi (...) Intelectuales, pintores, poetas; periodistas y todos los que tienen consagrada vida al arte, siempre han caído en casa de Martín Chambi”. P. López Mondéjar afirma que Chambi fue escogido por los intelectuales como prototipo de sensibilidad indígena, y por esta causa, su estudio era un lugar favorito de reuniones indigenistas. Cfr. *Martin Chambi: photographs, 1920-1950*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1990,

<sup>3</sup> PENHALL, Michele M. “Invention and Reinvention of Martín Chambi”, *History of Photography*, Vol. 24, nº 2, Summer 2000, p. 112. Esta autora defendió en 1997 una tesis doctoral en la Universidad de Nuevo Mexico, con el título “Rethinking Chambi”, y publica un artículo –desde su perspectiva de extranjera en Perú, lo que condiciona la profundidad en el tema– titulado “El Pictorialismo en los Andes” en el catálogo *La recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001.

<sup>4</sup> Cfr. RANNEY, Edward, “Martín Chambi: Poet of Light”, *Earthwatch News* (Belmont, MA), 1, Spring-Summer, 1979, p. 3. Algunos de estos virados todavía se conservan en Cuzco (en el estudio y en casas

Sin embargo, la técnica del virado a sepia o azul, que hoy nos resulta tan extraña, respondía a una estética que el público de la época del fotógrafo esperaba<sup>5</sup>. En general, el Chambi retratista retocaba tanto sus negativos como sus copias y ampliaciones, y no lo escondía, pues era -y sigue siendo- una práctica habitual en los estudios de fotógrafos profesionales. Incluso se hizo retratar junto con sus ayudantes, ocupado en este trabajo manual que, por eso mismo, se consideraba entonces la parte más “artística” del proceso. La demanda del cliente dependía sobre todo de la calidad del retoque, y no es extraño que todos los negativos de retratos de estudio muestren huellas de esta manipulación.

También los retratos de los artistas y personajes que aparecen en el tercer cuaderno, y firman sus dedicatorias en los otros dos álbumes, se nos muestran llenos de “glamour”. Son copias originales del autor, algunas de ellas viradas a sepia y otros tonos, con una estética Rembrandt -según las palabras del propio Chambi- que contradice la imagen que nos había llegado hasta hoy de su fotografía. La idealización de los retratos no les resta valor documental en sentido básico, pero sí impide la exposición directa del mundo interior de cada hombre y de cada mujer retratados. Su clientela -y amigos- admitió felizmente esta propuesta, lo que muestra que la necesidad estética de cierto sector de la sociedad cuzqueña -la más influyente-, se identificaba con una belleza importada<sup>6</sup>.

---

particulares) como ejemplos representativos del trabajo de Chambi. El libro *Martín Chambi por si mismo* trata la obra de Chambi en su adecuado contexto histórico.

<sup>5</sup> En un artículo que, desgraciadamente, no fue recogido en la edición española de la editorial Lunwerg, quizás por contradecir las ideas defendidas ahí por Publio López Mondéjar, Edward Ranney afirma que la obra de Chambi más reconocida en su época (por asimilarse a los intereses del indigenismo entonces imperante, o quedar dentro de los límites de las convenciones artísticas del pictorialismo), no solamente no se corresponde con lo que hoy nos parece más interesante (trabajos de estudio por encargo, con un origen comercial y no artístico), sino que tampoco coincidía siempre con los verdaderos gustos de Chambi en fotografía. Estos gustos se reflejan mejor en sus reportajes costumbristas. “The Legacy of Martín Chambi”, en AA. VV. *Martín Chambi Photographs, 1920-1950*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1990, p. 11. Cf. también Ranney, Edward, “New light on the Cusco School Juan Manuel Figueroa and Martín Chambi”, *History of Photography*, Volume 24, Issue 2, 2000, pages 116-123. *History of Photography*, Volume 24, Issue 2, 2000, 116-123.

<sup>6</sup> GARAY, Andrés y LATORRE, Jorge, “El almarino de Martín Chambi: modos europeos en el retrato andino”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, Madrid, n. 92, marzo-abril 2004, 175-188. Véase también GARAY, Andrés. “De Flandes a Cuzco. ¿Reivindicación del retrato artístico fotográfico?”, en *Revista de Comunicación*, Facultad de Comunicación, Universidad de Piura, Perú, Vol. I, 2003. Pp. 68-76.



Los Cuadernos de dedicatorias y retratos muestran que el contexto del Cuzco de los años 20, 30 y 40, la fotografía profesional cuzqueña repetía unos temas similares a los del resto del mundo, relacionados con las demandas del trabajo en estudio. ¿Sería entonces Chambi un pionero artista de la fotografía? Sí, siempre y cuando no olvidemos que su contexto no es el de Nueva York o París, sino el de Cuzco.

#### *Fotógrafo profesional y artista de la fotografía*

Ya desde muy pronto los géneros y estilos de la fotografía de Chambi lo abarcan todo: sus paisajes van desde una perspectiva emocional a la documentación casi arqueológica de la arquitectura colonial e Inca; entre la etnografía y el reportaje –que publica en medios impresos limeños como *Variedades* y *La Crónica*- se sitúan los tipos humanos, escenas costumbristas y celebraciones al aire libre (festivales y ritos indígenas o procesiones religiosas). A medio camino entre la etnografía y el retrato estaría la larga lista de dignatarios, clérigos, políticos, hombres de negocios, mestizos, indios, extranjeros, etc. fotografiados por Chambi, tanto en el estudio como en localización; y, por último, entre la galería y el reportaje social habría que situar los retratos colectivos o institucionales, en escuelas, conventos o en el trabajo de las haciendas, sin olvidar también las bodas, funerales, fiestas, banquetes, y demás festejos realizados por encargo.



Esta variedad de estéticas y motivos no sólo dice mucho de la complejidad del fotógrafo sino que aporta también luces nuevas sobre su fotografía. Nos habla de la compatibilidad de dos tipos de fotografía según su finalidad: de una fotografía concebida como afición (fotografías documentales y de divulgación turística o para exposiciones) y otra como medio de supervivencia (fotografía de estudio por encargo). La presencia (en estas últimas) o ausencia (en las primeras) de retoque en el negativo viene a remarcar estas diferencias<sup>7</sup>. No siempre están perfectamente definidos ambos grupos: los paisajes pueden ser “artísticos” (según la noción de belleza pictorialista del momento), destinados para las exposiciones, o documentales, destinados a intereses comerciales en publicaciones o postales; y lo mismo ocurre con los tipos y monumentos, o el retrato. Este género puede ser personal, social o institucional, y estar localizado en estudio o en su medio natural.

Unas veces Chambi recurre a fórmulas aceptadas socialmente, que emplea por tradición, y porque es lo que el público espera; o, simplemente, porque se trata de fórmulas que él mismo había heredado de fotógrafos arequipeños anteriores, junto con el estudio de la Calle Márquez<sup>8</sup>. Otras veces, sin embargo, son visiones novedosas, que, por eso mismo, se resisten a una apreciación social inmediata, abriendo vías de inspiración en el tiempo. De hecho, algunas de sus fotografías de detalle, como la Piedra de los 12 ángulos, presentan

---

<sup>7</sup> Incluso una fotografía tan controvertida como la de tipo en Q’oillor Ritti, Ocongate (ca. 1934), que aparenta un retoque del negativo para contrastar el perfil del personaje del primer plano en relación con el fondo de la celebración, se ha obtenido de manera directa, seleccionando el momento en el que el humo de una hoguera cercana actuaba como difuminador natural del fondo, remarcando los efectos del rostro del indígena.

<sup>8</sup> Garay, Andrés, “Importancia de los periódicos y revistas como fuente documental en la historia de la fotografía en Cuzco”, en 3° Congreso Latinoamericano de Historia de la Fotografía ‘La Fotografía, reflejo de nuestra historia’, *Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 2003.

unos efectos de claroscuro y abstracción formal de gran modernidad, por lo que han sido comparadas con obras de Weston o Strand. Desde el punto de vista formal, efectivamente puede hacerse esta comparación; pero se hicieron con una intencionalidad absolutamente distinta. Chambi buscaba documentar un elemento representativo del patrimonio Cuzqueño con el que él se identifica, y para ello escoge un punto de vista formal óptimo; pero, a diferencia de los otros autores citados, este aspecto es secundario, al servicio del tema o de la idea divulgativa.



Chambi no es vanguardista; ni tampoco pictorialista, tal como se entendían estas escuelas en Europa y América, porque en Cuzco apenas existió discusión sobre estos temas. Se resiste a clasificaciones rígidas tanto en su tiempo como en la actualidad. Su obra se encuentra a medio camino entre la fotografía estrictamente “documental”, en la que prima la idea o el tema, y la fotografía más “abstracta” de tradición “artística” (pictorialismo, fotografía directa, fotografía subjetiva, etc.), en la que prima sobre todo la forma. La excepcionalidad de Chambi está en el significado que manifiesta su fotografía en este contexto, según la combinación de tema, forma y contenido, en una síntesis específicamente personal, que le hace inconfundible<sup>9</sup>.

Los Cuadernos personales de autógrafos y retratos tienen mucho que decir acerca de este complejo significado artístico de la fotografía de Chambi. Son una prueba de la conciencia que Chambi tenía de su propia excepcionalidad artística, rasgo éste de la autoconciencia que consideramos fundamental para poder hablar de arte fotográfico en sentido moderno<sup>10</sup>. Y esto le distancia enormemente de otros fotógrafos a los que intentamos convertir en “artistas” a su pesar, como es el caso de una inmensa mayoría de

---

<sup>9</sup> PANOFKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987 (cuarta edición).

<sup>10</sup> Cf. LATORRE, Jorge, “El artista que no cesa. Bases para la objetividad del gusto en la Historia del Arte de E. H. Gombrich” *E. H. Gombrich, in Memoriam*, Eunsá, Pamplona, 2003, 261-278.

los fotógrafos naives<sup>11</sup>. Sin que esta afirmación vaya en detrimento del valor de la obra de estos fotógrafos; la conciencia de artisticidad no es requisito imprescindible para hablar de arte en el arte moderno. En todo caso, Chambi podía ser iletrado pero no un fotógrafo Naïf, como podría ser el caso de otros fotógrafos profesionales cuzqueños que le precedieron (Miguel Chani, por ejemplo), sino que tenía plena conciencia del valor artístico de sus imágenes, más allá del uso interesado que quisiera hacerse de ellas.

Esta es la razón fundamental -y no el que hubiera sido escogido por los indigenistas como la viva encarnación de sus ideales- de que el estudio de Chambi, a diferencia de otros estudios cuzqueños del momento, fuera una trastienda de debate cultural y artístico en el Cuzco de los años 20 y 30. Chambi era ya entonces un fotógrafo clarividente, abierto a todo tipo de orientaciones fotográficas (como son también las firmas que aparecen en los cuadernos), pero con la suya propia.

#### *Un autorretrato “en cueros”*

La única imagen del propio Chambi que aparece en el segundo de los cuadernos, dedicado por entero a recoger los comentarios y aportaciones artísticas de sus amigos, es la de la cubierta de cuero repujado, una imagen en relieve tomada de una fotografía suya que, independientemente de su calidad formal, tiene la virtud de haber sido seleccionada por el fotógrafo para materializarse en algo permanente.




---

<sup>11</sup> Marie-Loup Sougez afirma sobre el descubrimiento o reinención de Atget por los dadaistas y surrealistas que “esta opinión merecería algún reparo y demuestra cómo se puede atribuir a la fotografía (o al fotógrafo) una motivación que, a veces, es tan sólo patente para el comentarista”, *Historia de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 369.



No es nada excepcional el intentar convertir la fotografía, de naturaleza siempre efímera y esquiva, en un soporte duradero, “escultórico”: así ocurrió con otras famosas imágenes, como por ejemplo la de los marines izando la bandera en Iwo Yima, que ha pasado a ser un símbolo imperecedero entre los monumentos que adornan Washington.

Chambi guardó consigo estos cuadernos como un tesoro, y supo transmitir muy bien esta idea a su hija Julia, recientemente fallecida<sup>12</sup>. Por eso la fotografía impresa en relieve, su autorretrato último y “definitivo”, puede servir como testimonio de su intencionalidad de fotógrafo artista. Es como la imagen de marca que él quería mostrar a los firmantes, y con la que quería también figurar para la posteridad. En primer lugar, se trata de un autorretrato en lo más sagrado de Machu Picchu, con lo que este lugar representa para los Incas. Los recursos formales son también muy específicos: Chambi recurre a un contraluz dramático, acentuado por el punto de vista bajo, que deja libre gran parte del cielo tormentoso. La luz rasante sirve para remarcar los perfiles de las figuras en sombra. Se intuyen al fondo la silueta del Huayna Picchu, y resalta en primer plano la piedra de Intihuatana, lugar emblemático de Machu Picchu, sobre el que posa el fotógrafo con su cámara en traje de explorador.

Son recursos fotográficos clásicos, que se subordinan a la intencionalidad fundamental de la fotografía, en relación con la imagen que Chambi quiere transmitir de sí mismo: la selección del momento lumínico y del contrapicado (que enaltece a la persona), junto con la inconfundible traza de su traje de explorador, nos habla de la imagen del viajero enamorado de su tierra. No es tanto la imagen del indígena en su entorno (podría haber seleccionado para el cuaderno otras imágenes en las que se hace retratar vestido con trajes tradicionales) como la del fotógrafo descubridor, que valora especialmente las imágenes que hace “por amor al arte”. Del mismo modo, Machu Picchu no es aquí un símbolo exclusivamente indígena, sino el símbolo “turístico” por excelencia del Cuzco, y del Perú por extensión, que Chambi había contribuido a crear con su fotografía. Se veía a sí

---

<sup>12</sup> Julia Chambi estuvo al frente del archivo de su padre durante casi treinta años, hasta poco antes de su fallecimiento el 15 de octubre de 2003. Interesada en que la obra de su padre se estudiara rigurosamente, apoyó la investigación que Andrés Garay realizó para tu tesis doctoral, dirigida por el Dr. Jorge Latorre en la Universidad de Navarra, Pamplona, España. Quien está al frente del archivo en este momento es Teo Alain Chambi, nieto del fotógrafo, a quien hemos de agradecer todos estos trabajos y el permiso de publicación de las imágenes.

mismo (y así lo documenta) como un orgulloso indígena civilizado, un mestizo que había ascendido a los puestos más altos de la jerarquizada sociedad cuzqueña gracias a su arte fotográfico.

Y ese arte fotográfico se manifestaba especialmente en la capacidad de descubrir la idiosincrasia del Ande sur peruano, para mostrarla al mundo. Aunque a posteriori pueda verse así, no hay en la fotografía de Chambi una visión de denuncia o crítica social sino una mentalidad turística, divulgativa, a la que, como nativo, añade una certera percepción de las complejidades culturales de Cuzco y la vida andina. Aspecto éste que le separa tanto de la fotografía pintoresca de viajeros extranjeros y misioneros, como de la meramente documental de científicos o profesionales de estudio a la antigua usanza.

### *Conclusión: artista hoy y siempre*

La complejidad de su mirada de artista viajero y esmerado profesional de atelier, se revela también en sus retratos para el tercer álbum, que Chambi elaboró por propia decisión; esto es, con esa mirada artística que tenía reservada para su fotografía “turística”. Por ser retratos participan de las características propias de los trabajos de estudio (realizados según la demanda del cliente), pero también de los ingredientes desinteresados de la fotografía que Chambi realizaba con fines divulgativos o por pura afición.



Dentro de su evolución fotográfica nada beligerante contra los géneros pictóricos europeos, débilmente implantados en el Cuzco de 1920, la riqueza de perspectivas que maneja Chambi es tan amplia como las miradas de sus clientes y amigos. Era la mirada de los otros, propia de un género esencialmente hedonista (de mero reconocimiento) como el

retrato<sup>13</sup>. Pero incluso a esta férrea tradición que daba escaso margen para la creatividad más allá del estudio psicológico, Chambi supo ponerle su estilo personal, tanto en la forma (fondos de flores envolventes, como en el arte cuzqueño, luces “Rembrandt”, virados y coloreados según las necesidades...) como en el contenido (atrezzo y poses estudiadas para caracterizar a cada personaje), dando lugar a esa imagen de marca de gran complejidad significativa, que le hace inconfundible, e inclasificable.

Conviene recordar, que han sido los retratos de estudio, que Chambi no exhibía con el resto de su obra, los que más fama internacional le han dado después, aunque sólo los conozcamos mediante copias modernas, realizadas para exposiciones desde los negativos de cristal (las copias originales están perdidas, o en paradero desconocido en casas de particulares que pagaban ese encargo). Por esta causa, el álbum tercero de retratos es la muestra más completa de copias originales que se conservan de este género fotográfico de retrato que le ha hecho mundialmente famoso, en la versión autorizada por el propio Chambi, actuando con plena libertad artística (la que no tenía cuando trabajaba para encargos en el estudio).

Los Cuadernos personales de autógrafos y retratos reflejan esta complejidad de artista fotógrafo, inca en la mirada, mestizo en la cultura y la tradición fotográfica – heredada de su experiencia formativa en Arequipa-, universal en su aportación a la historia del arte: no es extraño por tanto que su fotografía sea no sólo espejo de su tiempo sino también del nuestro. Lo decimos por la fecundidad de Chambi con respecto a las perspectivas actuales de la recepción; pero también, en lo referente a este congreso celebrado en la patria chica de Pizarro. Chambi parece devolvernos con sus imágenes más de quinientos años de historia de mestizaje que, con sus luces y sombras, siguen dando todavía sorpresas como ésta de los Cuadernos.

---

<sup>13</sup> Esta orientación estética y a la vez comercial la heredó de su maestro Max T. Vargas, quien hacia 1904 dirigía su estudio fotográfico en Arequipa en simultaneidad con el que abrió en La Paz, Bolivia. Las figuras fundacionales de la modernidad alcanzada en Arequipa a inicios del siglo XX fueron Max T. Vargas y Emilio Díaz. En el estudio del primero hicieron sus aprendizaje los hermanos Vargas y Martín Chambi. Cf. GARAY, Andrés y VILLACORTA, Jorge, “El enigma de Max T. Vargas, fotógrafo arequipeño”, revista *La Ciudad*, No. 8, Arequipa, julio de 2005, pp. 18-19. Andrés Garay y Jorge Villacorta son comisarios de la exposición de fotografía arequipeña celebrada en Lima en noviembre de 2005.